2003 | 2

Studiolo

REVUE D'*histoire de l'art*

DE L'ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART



Peinture et spiritualité en Italie au XVIII^e siècle

PHILIPPE MALGOUYRES

Une ancienne platitude était de lire l'histoire de l'art occidental comme un affranchissement progressif et salutaire du pouvoir religieux. Je ne sais ce qu'il en est, mais cette sécularisation progressive apparaît en tout cas dans l'approche des historiens de l'art. Compte non tenu de l'Antiquité, le fait religieux est évidemment pris en compte par les médiévistes, et généralement par les spécialistes de la Renaissance, le point culminant de cet intérêt pour l'époque moderne étant focalisé sur les problèmes liés à la Contre Réforme. Après ce climax, il faut bien reconnaître que l'intérêt s'affaiblit, pour disparaître progressivement de l'horizon visuel du XVIII^e siècle [1], attitude qui n'est pas sans lien avec le célèbre topos sur la sécularisation de l'art précédemment énoncé.

Le XVIII^e siècle est une période ambiguë sous cet aspect : à la fois largement héritier des formes du siècle précédent, qu'il prolonge en cédant parfois à la convention, quand ce n'est pas au psittacisme, il est extrêmement fructueux du point de vue du débat sur la place des pratiques religieuses dans la vie civile et sur les formes que doit prendre la dévotion des laïcs ; c'est à ce moment que furent jetées les bases de ce que fut l'Église au XIX^e siècle. Les études historiques sur la vie religieuse en Italie au XVIII^e siècle sont très abondantes, trop pour être citées ici, de l'histoire ecclésiastique à celle des dévotions et des mentalités, du réformisme religieux à l'épreuve des Lumières européennes à l'histoire du monachisme au XVIII^e siècle. Mais cette matière surabondante n'a été que très partiellement digérée par l'histoire de l'art.

Cette situation est d'autant plus paradoxale que la gloire de la peinture italienne au XVIII^e siècle est toujours fondée sur la peinture d'histoire, en dehors des cas somme toute marginaux de quelques portraitistes géniaux ou de védutistes de talent. Les sujets religieux constituent toujours une forte part de cette peinture, en particulier sous la forme spécifique de la commande ecclésiastique : les « aigles » du siècle ont tous brillé dans ce domaine, en plus du décor profane et de la peinture de chevalet. Les deux volumes du *Settecento*, dans la collection *La pittura in Italia*, lui consacrent effectivement une large place [2], plus par acquis de conscience que par goût : ce sont deux scènes de genre de Crespi et Traversi qui ornent les couvertures. Cependant, ce n'est pas vers les peintres d'histoire du XVIII^e siècle italien que va le cœur du public, qui leur préfère une peinture plus intime, le paysage, le portrait ou la fable galante. On aime Batoni pour ses portraits d'aristocrates, mais non pour la *Chute de Simon le Magicien*…

Les organisateurs d'exposition aiment à souligner l'intérêt du rassemblement d'œuvres qu'ils ont créé : la présence de tableaux tirés d'églises y est toujours présentée comme une réussite particulière, une occasion exceptionnelle, ultime décontextualisation de ces œuvres que l'on va enfin pouvoir regarder pour elles-mêmes, en les arrachant au cadre pour lequel bien souvent elles ont été créées. Nous avons encore dans l'œil le déconcertant accrochage de l'exposition de Philadelphie, dont nous reparlerons, qui juxtaposait esquisses de décors, retables, tableaux de dévotion et d'histoire religieuse comme si le seul fait d'être de la peinture pouvait justifier un tel nivellement.

Sans exiger une prise en compte systématique des données de l'histoire spirituelle de l'Italie au XVII^e siècle pour analyser toute peinture religieuse, dans laquelle il convient de distinguer celle à destination religieuse, qu'elle soit publique ou privée, de celle à sujet religieux qui se rattache à la peinture d'histoire et n'est pas assujettie de la même manière aux débats théologiques ou ecclésiaux, il est tout de même regrettable que l'on ne s'efforce pas au moins de recontextualiser un tant soit peu cette

Peinture et spiritualité en Italie au XVIII^e siècle : résumé français p. 327, italien p. 330, anglais p. 333, allemand p. 336

peinture. Une conscience grandissante se fait jour de cette nécessité ; on est loin de pouvoir en dire autant pour la sculpture et l'architecture, qui restent les grandes abandonnées pour le XVIII^e^ siècle italien avant le néoclassicisme.

Nous allons revenir sur cette vie spirituelle riche et contrastée, peut-être plus qu'au siècle précédent qui s'était montré plus péremptoire dans ses affirmations. Mais auparavant, rappelons la difficile prise en compte de l'élément individuel, la religiosité, la sensibilité de chaque artiste, et dans quelle mesure elle put influer ou pas sur son interprétation d'une histoire sacrée. Cette interrogation peut paraître plus rhétorique que pratique ; une chose est certaine, nous avons nivelé complètement cet aspect de leur personnalité : alors que l'on s'efforce de percer les troubles profondeurs de leur inconscient, on a oblitéré l'élément spirituel de leur vie, même s'il ne se trouvait être qu'une observation extérieure des devoirs de la religion. La pratique, si ce n'est la mystique, constitue une donnée quotidienne de la vie d'un Italien au XVIII^e^ siècle, qu'il soit religieux ou non. S'il est peu d'artistes qui aient montré beaucoup d'engagement personnel dans leur peinture religieuse, comme Crespi ou Piazzetta, il est probable que l'on aurait du mal à trouver parmi les peintres de ces libertins dévergondés présents dans les milieux intellectuels ou l'aristocratie. Ce niveau d'implication individuel est à la limite du tangible et toujours difficile à dissocier du désir de tel ou tel commanditaire ou de l'atmosphère du moment. On ne doit pourtant pas se priver de ce type de regard, même s'il n'est pas toujours fructueux, de même que nous nous offrirons le luxe d'un regard « dévot » sur ces images, pour en analyser le fonctionnement.

Un renouveau spirituel

Au cours du XVIII^e^ siècle, de multiples courants traversent les différentes strates de l'Église, du souverain pontife à l'épiscopat, tandis que gouvernants et philosophes débattent et interfèrent de plus en plus directement dans les affaires religieuses. Le siècle contient nombre d'événements objectifs et décisifs, qui, même dans leur brutalité factuelle, ne sont pas pris en compte dans leur implication possible dans le domaine des arts. Les deux décisions qui ont marqué la vie religieuse européenne de tout le siècle en articulent parfaitement les attentes et les contradictions : la publication par Clément XI Albani de la bulle *Unigenitus* en 1713 condamnant le jansénisme ; ce pontife, par bien des aspects un prince renaissant (il fut cardinal avant d'être prêtre) avait auparavant désavoué la politique missionnaire des jésuites en Chine (1704), prélude à l'autre décision capitale de ce siècle, le bref *Dominus ac Redemptor* par lequel Clément XIV supprima la Compagnie de Jésus en 1773.



…Giuseppe …des, *Extase …saint Joseph …Copertino*, …me, Saints-…pôtres.

Mario Rosa, dans un recueil d'essais nouvellement réunis[3], a très finement analysé les riches et multiples courants qui agitent l'Église en Italie au XVIII^e^ siècle, que l'on peut schématiquement simplifier en deux grandes tendances : les attentes réformatrices, jansénisantes, partagées par de nombreux membres de l'épiscopat et les souverains « éclairés » de la période, partisans d'une religion efficace, hostiles aux rassemblements non encadrés, confréries, missions et pèlerinages. Ils s'opposent aux pratiques traditionnelles, dévotes, à cette « religion du cœur » irrationnelle, avide de fêtes et de mystères, qui correspond à la grande masse de la pratique individuelle, quelle soit populaire ou aristocratique : ces habitudes « superstitieuses » sont bien sûr imputées à dessein, à l'obscurantisme des jésuites. Cette

grille d'analyse, très riche, est ici simplifiée à l'extrême : les réformateurs mettent aussi en avant ce mouvement sincère du cœur, opposé aux grimaces vides de sens des dévotions déréglées, tandis qu'un certain esprit de réforme traverse aussi les tenants de la piété traditionnelle. Toutes les nuances entre ces deux lignes sont illustrées, aussi bien par les théologiens, les philosophes que les artistes, lignes qui sont, encore une fois, des tendances et non des partis, exception faite, bien sûr, de l'antagonisme mortel entre jésuites et jansénistes. Mais l'on trouve des prélats pro-jésuites qui sont aussi partisans des réformes. Cette mosaïque de positions, l'absence d'un front uni de l'épiscopat, aboutirent à la fin du siècle à établir l'autorité du Saint-Siège sur des bases plus solides encore, qui dut patienter encore un peu pour en faire sentir tout le poids. Dans le reste de l'Europe se manifeste un même désir de retour à l'intériorité, qui passe par le refus de certaines manifestations extérieures, et montre la même méfiance envers les hiérarchies ecclésiastiques, jusque dans le monde protestant avec l'essor des Quakers et des méthodistes.

Ce moment complexe est exemplifié par le gouvernement de l'Église lui-même, naturellement hostile au jansénisme et à tout ce qui tend vers l'épiscopalisme, mais qui supprima la Compagnie de Jésus. L'Église dans son chef se méfie de toute nouveauté incontrôlée et préfère chercher elle-même une voie moyenne de réforme ; elle se mit en quête d'origines pour fonder la suprématie pontificale sur des données historiques, et pas seulement théologiques. Ce désir d'ancrage dans l'histoire des premiers siècles, associé à celui de renouer avec la pureté primitive, se traduit par de nombreux travaux de restaurations dans les basiliques paléochrétiennes de Rome (dont S. Clemente est un des beaux exemples), mais aussi par de nombreuses études, fouilles et enquêtes sur ces matières, ou par le renouveau des publications de patristique. Au cours du siècle, les prises de positions se durcissent (Clément XII condamne pour la première fois la franc-maçonnerie par la bulle *In Eminenti*, 1738), et permettent de mesurer l'érosion du pouvoir du pape, non seulement sur la scène politique internationale, mais aussi dans les affaires religieuses en Italie, situation qui culmina dans le synode janséniste de Pistoia, organisé par Scipione de' Ricci, soutenu par Joseph II (1786).

Une sorte de point d'équilibre entre nouvelle pensée et tradition ecclésiastique semble atteint sous Benoît XIV (1740-1758). Homme des lumières, qui souhaite réformer la liturgie et les sacrements dans le sens d'un retour à la simplicité des premiers temps, il avait écrit sur les fêtes du Christ et de la Vierge et la célébration de la messe alors qu'il était encore le cardinal Lambertini archevêque de Bologne. Sa méfiance face aux visions, surtout celles reçues par des femmes, est typique de cet esprit rationnel de dévotion mesurée (*De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, 1734-1738 [4]). Son attitude face au cas de la mystique Crescence de Kaufbeuren a été remarquablement étudiée par François Boespflug [5]. Ce désir de réforme, de retour au « bon goût », joint à une tendresse humaine et universelle correspond au programme artistique de l'Arcadie, dont le rôle dans le domaine religieux a été justement souligné par Liliana Barroero et Stefano Susinno [6]. Le lien qui unit ces préoccupations et la genèse du néoclassicisme, qu'il soit artistique ou religieux, nous semble évident : la quête de la clarté dans les origines, de la noble simplicité primitive, le refus de la différence individuelle, que ce soit la « manière » de l'artiste ou les visions d'une mystique, perçue comme déviance. Cette volonté de rénovation et de restauration, d'une part des arts visuels à travers la connaissance de l'Antiquité et d'autre part de l'Église par celle de ses propres origines, eut à Rome bien souvent les mêmes protagonistes, artistes « sérieux » et cardinaux antiquaires.

Muratori [7], apôtre de la « *regolata devozione* », s'est fait le porte-parole de ces exigences qui nous semblent comparables à la quête, dans l'antique, de la grandeur calme et de la vérité des formes. Pourquoi inventer l'affreux concept de proto-néoclassicisme pour qualifier cet art soucieux de transparence, de calme et de grandeur sereine, la peinture d'un Mengs ou d'un Batoni, quand le climat intellectuel et spirituel à Rome est tendu vers ce même idéal ? Il suffit de constater et de comprendre le soutien apporté par Clément XIII à Winckelmann ou Piranèse, celui de Clément XIV à Canova, ou de Pie VI à Valadier. Les exhortations répétés à la simplicité, à la clarté dans l'éloquence de la chaire ou la prédication missionnaire, le souhait de rendre simplement accessibles les vérités évangéliques dépouillées de leurs épisodes légendaires nous semblent trouver très immédiatement leur équivalent dans ces tendances de la peinture romaine.

Prédilections stylistiques de la peinture religieuse

La grande exposition récemment consacrée au néoclassicisme en Italie [8] a tenté de prendre en compte ces problèmes : parmi les essais, Alessandro Morandotti pose la question du style de la pein-

ture religieuse, en pendant à celui de la peinture à sujet profane[9], mais l'on restera sur sa faim : il n'y est question que de style *dans* la peinture religieuse. Si le cycle capital de la cathédrale de Pise est cité, l'auteur y discute surtout les créations de Vien, de Doyen et de la francophile Parme, qui ne brille pas d'un éclat particulier pour la peinture religieuse au XVIII^e siècle. Les essais qui suivent sont divisés selon les royaumes de l'époque, chaque fois, entre la cour et le décor intérieur. Il reste étonnant que, dans le chapitre consacré à Rome, il ne soit fait aucun état des travaux dans des édifices religieux, entre autres de la nouvelle sacristie de Saint-Pierre, aussi prestigieuse aux yeux de Pie VI que le Pio Clementino.

L'Église ne sut pas achever cette purification raisonnable, mais la peinture a trouvé cette voie du milieu, entre apologétique et merveilleux, catéchèse et transport, vertu et sentiment : un point d'équilibre qui pour nous trouve ses plus beaux exemples dans l'œuvre de Subleyras. La peinture religieuse, et en particulier les tableaux d'autels, sont souvent vus comme un domaine assez conventionnel, où les artistes, bridés par l'immobilisme du goût de leurs commanditaires, ne développent pas d'idées nouvelles, qu'ils réservent à la peinture de chevalet. Pourtant, ce conservatisme, ou même cet archaïsme délibéré (le retour, dans la peinture romaine, bien sûr à Raphaël, mais surtout au Dominiquin) affirme la continuité, ou le lien renouvelé avec des valeurs antérieures : par exemple dans le cas de la peinture romaine, pour se démarquer par purisme des créations de Sebastiano Conca ou de Corrado Giaquinto. L'archaïsme ou le conservatisme n'est pas nécessairement une inertie dans le domaine religieux, il est aussi une prise de position : on pourrait penser aujourd'hui au goût de nos contemporains pour les icônes, qui semblent rester les seules images bidimensionnelles encore propres à la dévotion. Pourtant, la commande d'un grand tableau placé dans un lieu public est une occasion que les peintres savaient aussi saisir, et, parmi les créations les plus novatrices et attachantes de toute la peinture italienne du XVIII^e siècle figurent bon nombre de tableaux d'autels : c'est le cas de l'extraordinaire *Extase de saint Joseph de Copertino* de Giuseppe Cadès (**fig. 1**), qui ouvre de nouvelles voies riches d'avenir dans l'évocation du miraculeux, et dont le caractère historiciste est d'une grande nouveauté en 1777-1778[10]. La représentation de ces « nouveaux saints » offre un champ libre à une approche différente volontiers soucieuse de costume historique, même lorsqu'il s'agit d'un vague costume à la Véronèse qui vaut pour toutes les époques antérieures à 1600 ; cette inscription de la vie du saint dans un contexte temporel plus précis ne s'étend pas à l'iconographie des saints plus traditionnels. On sait l'importance que prit, dès la fin du XVIII^e siècle et dans les décennies qui suivirent, la peinture d'histoire à sujet médiéval ou moderne ; elle plonge ses racines dans ce type de peinture religieuse.

Pour être le siècle de la raison, le XVIII^e n'en est pas moins celui de la fête, et les jubilés extraordinaires[11], comme les canonisations, en forment à Rome la trame. Certains des saints les plus populaires du XVIII^e siècle sont élevés sur les autels sous Benoît XIII (1724-1730), Louis de Gonzague et Stanislas Koska, Jean de la Croix (1726), et Jean Népomucène (1729). Les commandes engendrées par ces événements, en particulier les tableaux de canonisation qui ouvrent les voies de la peinture historiciste, ont été bien étudiées par Casale[12].



2. Giuseppe Maria Crespi, *La Mission*, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.

La mission, par le moment d'enthousiasme qui l'accompagne, l'harmonie sociale qu'elle engendre temporairement et son succès populaire, s'apparente au monde de la fête : elle est vue avec suspicion, si ce n'est hostilité par les autorités qui se méfient de ces manifestations par nature mal encadrées, et leur préfère l'exercice de sérieux sermons dominicaux. Quelques peintres ont illustré ces moments particuliers, un peu dans la veine où l'on aurait dépeint une foire au siècle précédent, comme Crespi (**fig. 2**) et un autre bolonais moins illustre, Aureliano Milani [13].

Cette joie de la religion est un facteur qui nous semble capital et qui est à l'origine de la disqualification d'une grande partie de la peinture religieuse du XVIIIe siècle, perçue, si elle n'est pas stérilement conservatrice, comme frivole lorsqu'elle s'abandonne aux joies de la touche et de la couleur. Cet art riant est aussi l'expression d'une piété moins faite d'austérités que de consolations : l'idée du confort qu'apporte la religion est le fer de lance de l'apologétique chrétienne contre les philosophes, et l'on en trouve bien des équivalents visuels.

Et puis il y a encore les grands décors peints, qui sont plus que tout autre chose l'apanage du XVIIIe siècle ; de Turin à Palerme, voûtes, coupoles et sacristies se couvrent de fresques, selon des programmes qui semblent à la fois conventionnels et plus décoratifs que dogmatiques. Mais, au fond, nous ne faisons pas crédit à ces productions, au mieux qualifiées de triomphalistes, alors qu'elles représentent pour les artistes une source de prestige indéniable et sont une priorité financière pour leurs commanditaires.

On devrait s'interroger sur la prédilection pour telle ou telle solution visuelle : on n'établit pas le même rapport avec l'architecture, avec le spectateur ou le fidèle en l'occurrence, et l'on ne traite pas du coup la même sorte de sujet, en adoptant les solutions diffusées par les Vénitiens du XVIIIe siècle, où le vide a une très grande importance, animé de figures éparses en fort raccourci, ou en choisissant la recette établie depuis Véronèse d'une vision à 45 degrés, formule presque exclusive de la peinture de plafond à Naples. Au désir d'une perception globale, intuitive, englobante et tournée vers les sens s'oppose une volonté d'isoler la peinture du cadre architectural pour en exacerber les éléments expressifs et narratifs. Si notre vision de cette problématique est un peu troublée en Italie par l'existence de fortes traditions régionales (encore que le cas de Rome serait digne d'analyse), elle devrait s'éclaircir à travers la postérité de ces formes décoratives : je pense à l'adoption de ces modes de décor dans les pays de langues germaniques, où le même peintre peut adopter l'un ou l'autre parti.

L'étude du « décor religieux » en Italie au XVIIIe siècle et de son articulation au regard, à l'usage et à l'architecture reste encore à faire. On ne peut reprocher aux auteurs de catalogues ou d'expositions monographiques leur faible prise en compte de cette donnée. Si Antonio Pellegrini [14] reçoit aussi des commandes religieuses, il est évident que ce n'est pas là son *forte*, et qu'il n'y accorde pas une attention particulière ; mais le choix même de Pellegrini n'est-il pas révélateur d'une certaine attitude de ses commanditaires ? Certes, sa capacité d'organiser de multiples figures dans le décor s'exprime aussi bien dans le décor profane d'une cage d'escalier en Angleterre que dans une église de Vénétie, mais des décors ayant des fonctions différentes (qu'il faudrait définir) ont-ils la même économie ? On pourrait poser la même question à propos d'un Francesco Fontebasso [15].

Que se passe-t-il lorsque sous le pontificat éclairé de Benoît XIV, familier de Crespi, l'on confie à Giaquinto [16] le décor de la prestigieuse basilique de Santa Croce in Gerusalemme (**fig. 3**) ? Sa peinture rêveuse, élégante, guère affirmative dans son propos, fut choisie dans un moment de détente et d'ouverture ; c'était la douceur, la tendresse à la place du pathétique doloriste que l'on était en droit d'attendre dans le sanctuaire qui conserve des reliques de la Passion. Pourtant, ce n'était pas ce que le pape attendait, et il qualifia la grâce arcadienne de l'ensemble de « *porcaria moderna* ».

Les attentes du commanditaire sont de l'ordre de l'image plus que du style, mais n'en restent pas moins passionnantes car elles sont, dans une certaine mesure, révélatrices d'un regard porté sur l'œuvre d'un artiste. C'est le cas de l'extraordinaire cycle de grands tableaux commandés pour la cathédrale de Pise entre 1712 et 1812 aux plus illustres peintres italiens du moment : les pinceaux, entre autres, de Benedetto Luti, Francesco Mancini, Sebastiano Conca, Corrado Giaquinto, Placido Costanzi, Gaetano Gandolfi, Giambettino Cignaroli, Laurent Pécheux, Domenico Corvi, Antonio Cavallucci et Pietro Benvenuti furent mis à contribution. Notre œil moderne est frappé par la diversité stylistique, mais c'est au contraire la continuité de l'intention qui est la plus remarquable [17]. Les tableaux sont très bien reproduits dans le monumental ouvrage dédié à la cathédrale [18], et Alberto Ambrosini a fait l'historique de cette commande hors du commun, née de l'idée d'un noble en 1700 de faire cotiser ses métayers en nature pour créer un fonds destiné à embellir la chapelle de saint Rainier. Après les pre-

mières commandes, l'idée fut étendue en 1733 à l'ensemble de la cathédrale et aux autres saints qui y sont honorés. La variété même des artistes faisait l'excellence de cet ensemble aux yeux des hommes du XVIII^e siècle, une véritable galerie de peinture. La multiplicité des influences (politiques, idéologiques, formelles) qui ont guidé les choix, le refus de l'esquisse de Batoni par exemple, est complexe, avec la présence en toile de fond d'une colonie arcadienne. Le souci pédagogique, les tendances historicistes de l'ensemble sont justement soulignées. Un tel travail, qui s'inscrit là dans un propos plus vaste, montre la richesse possible de ce type de recherche, fondée sur une connaissance précise du milieu local, des commanditaires directs et d'autres figures apparemment plus distantes mais non moins importantes.

Cet horizon d'attente du commanditaire pose aussi le problème de ces *presenze straniere*, justement prises en compte par les études récentes, souvent uniquement du point de vue stylistique. Si l'importance formelle de tel tableau de Solimena est capital pour comprendre certains développements précoces de la peinture vénitienne, on doit aussi s'interroger sur les motivations des « clients » : dans des villes qui regorgent de peintres, pourquoi un chapitre, un aristocrate, une confrérie, choisit-elle de faire appel à un « étranger » ? L'élément de prestige peut jouer quelquefois mais il ne s'agit pas toujours d'artistes de premier ordre. Lorsque l'on choisit Solimena plutôt que Pellegrini, n'y a t-il pas aussi une attente qui est moins de l'ordre du style que du langage, d'un certain « ton » avec lequel on souhaite voir traiter le sujet, de l'insouciance vaporeuse du Vénitien à la lourde rhétorique du Napolitain ? Lorsque Piazzetta emprunte les formes de ce dernier, on aimerait en comprendre les raisons au-delà de l'identification des sources utilisées.

Barbara de Bragance, l'épouse portugaise de Ferdinand VI fonda la Visitation de Madrid en 1746. Le choix des intervenants, l'architecte François Carlier, le sculpteur Giovanni Domenico Olivieri révèle le goût de la souveraine et son désir d'excellence. Pour la peinture, elle s'efforça de faire venir Francesco De Mura, qui ne voulut pas se déplacer mais envoya deux tableaux ; un troisième fut commandé à Cignaroli, le dernier fut réalisé par Corrado Giaquinto. Napolitain, véronais ou romain, les trois artistes appartiennent d'une certaine manière au même monde, un académisme



3. Corrado Giaquinto, *La Vierge présentant Constantin et sainte Hélène à la Trinité*, esquisse pour le décor de Sainte-Croix-en-Jérusalem, Saint Louis Art Museum.



4. Corrado Giaquinto, *Sainte Jeanne de Chantal et saint François de Sales adorant le Sacré Cœur*, Madrid, Salesas Reales.

suave, élégant, exempt de tensions formelles. Les sujets choisis sont tout aussi caractéristiques : De Mura peignit la *Visitation* pour le maître autel, ce qui allait de soi. Son second tableau, la *Vierge à l'Enfant avec sainte Barbe et saint François-Xavier* l'est moins. Que vient faire ce jésuite chez les salésiennes, si ce n'est par une demande expresse de la souveraine ? La *Sainte Famille avec la Trinité, sainte Élisabeth et le petit saint Jean* de Cignaroli s'inscrit bien dans la piété du temps que nous avons essayé de définir. Le retable de Corrado Giaquinto reste le plus étonnant (**fig. 4**) : les deux fondateurs de l'Ordre, saint François de Sales et sainte Jeanne de Chantal adorent un énorme Sacré Cœur porté brandi par un ange dont les mains sont couvertes d'un voile huméral, comme dans les saluts du Saint-Sacrement. Ou comment revivifier les images traditionnelles à travers les nouvelles dévotions. Ce petit ensemble, peu connu, est un très bel exemple resté homogène de mécenat aristocratique, théâtre d'une piété qui cherche le réconfort dans la méditation sur des images lénifiantes.

Thématiques catholiques

Nous avons fait un sondage sur un corpus de tableaux italiens du XVIII[e] siècle [19], et les ordres de proportion nous semblent significatifs. Pour les épisodes de l'Ancien Testament (dont beaucoup appartiennent plus à la peinture d'histoire qu'à la peinture strictement religieuse), on note la place importante des héroïnes féminines (Judith, Rebecca, Suzanne, Agar) et de Tobie avec l'ange. Pour le Nouveau Testament, l'expérience est étonnante : les deux tiers correspondent à des épisodes de l'Enfance du Christ (de l'Annonciation à la Présentation) ou à des images liées (Sainte Famille, Vierge à l'Enfant). Le reste se partage entre la vie publique du Christ (avec une prédominance nette des épisodes « féminins » avec la Samaritaine ou la femme adultère) et la Passion ; remarquons la rareté des *Crucifixion*, moins représentées que le *Portement de croix*. Mais l'écrasante majorité des peintures concerne la Vierge, à travers les Évangiles et au-delà : les deux épisodes apocryphes mais traditionnels de *L'Assomption* et du *Couronnement de la Vierge* sont aussi nombreux que toutes les scènes de la Passion. La composition qui a une primauté numérique absolue dans l'ensemble de la peinture religieuse est celle de la Vierge « apparaissant » à un ou plusieurs saints, qu'il vaudrait mieux désigner sous le nom de Sainte Conversation. Le total des tableaux mariaux non évangéliques est sensiblement équivalent au nombre de tous les tableaux tirés de l'ensemble de la Bible ! Pour ce qui est des saints, les épisodes de la vie de saint Joseph, et en particulier sa mort, arrivent en tête, dans le même ordre de grandeur que les tableaux consacrés à Marie Madeleine.

Cette enquête, sommaire, livre certaines permanences : féminisation des thèmes, prédilection pour les sujets non scripturaires mettant en scène la Vierge et les saints, et les sujets tendres, liés à l'enfance ; la rareté, pour ne pas dire l'absence des miracles évangélique est remarquable.

La récurrence de la représentation de la mort de saint Joseph, patron de la bonne mort, conforté par le Christ, pourrait en être le paradigme : la présence familière, intime, du Sauveur auprès de son père nourricier compose une image rassurante et immédiate pour le fidèle (**fig. 5**). Les multiples images de la Sainte Famille et de la Vierge avec ses parents, dont le culte se développe alors, évoquent la douceur du bonheur terrestre à travers ces modèles d'harmonie familiale, images de tendresse réciproque qui sont préférées aux sujets liés au magistère du Christ. La religion n'est plus un ascèse exigeante, héroïque, récompensée par de sublimes états mystiques, qui permet de gagner une béatitude future au prix des souffrances présentes, mais le garant du bonheur individuel et de l'harmonie sociale. Ces bénéfices du christianisme pour la collectivité sont constamment mis en avant par les apologues de la religion, qui soutiennent qu'elle est un confort plutôt qu'un ensemble de prescriptions sévères. Giacinto Cerruti (1779), soulignant cette tendresse des relations entre l'homme et Dieu, et entre les créatures à travers le catholicisme, chantait la « *soda sovità del suo spirito, soave ne' mezzi, soavissimo nel fine* [...] *soave nella misura, soavissimo nell'ordine, soave a' particolari, soavissimo al pubblico* »[20]. Les réformateurs jouèrent aussi de ce registre : ce désir de passage de la « superstition » à une religion bénéfique à la communauté est presque caricatural dans la Toscane des Habsbourg : le produit des quêtes n'était plus affecté au soulagement des peines des âmes purgantes, mais à celles des pauvres de la paroisse[21]...



5. Giuseppe Maria Crespi, *La mort de saint Joseph*, Stuffione, Borgo Agricola, église.

Autre présence rassurante dans cette « piété de proximité », celle de l'ange gardien, dont la dévotion est très diffusée dans les couvents féminins et par les jésuites.

Parallèlement à l'expression d'une piété toujours plus tendre, « sensible », féminine et souriante, les dévotions liés à la Passion du Christ prennent un nouvel essor, avec la création de l'Ordre des passionistes, ou l'approbation de la fête du Très Précieux Sang[22]. La nouvelle dévotion de la *Via Crucis*, sévèrement condamnée par les réformateurs, est destinée à une fortune considérable au siècle suivant (**fig. 6**). Lors du jubilée de 1775, Pie VI érigea la Compagnia della Santa Via Crucis fondée en 1750 en confrérie des *Devoti di Gesù Cristo al Calvario e Maria SS. Addolorata in sollievo delle anime sante del Purgatorio.*

Mais la dévotion qui prend un essor capital est celle au Sacré Cœur, qui unit les aspects « réparateurs » de la Passion du Christ à l'expression de la tendresse du Sauveur (**fig. 7**). Clément XIII (1758-1769) en avait approuvé la fête et la messe en 1765 ; les progrès de la dévotion sont enregistrés avec horreur par les jansénistes français ou italiens, dévotion très populaire, mais qui avait trouvé ses foyers de diffusion dans les cercles les plus aristocratiques, à Nancy, à Rome chez les Stuart ou à Versailles dans l'entourage de la reine Marie Leczinska.

L'appel au sentiment, la féminisation de la piété se mettent en place, pour devenir, comme ces nouvelles dévotions, le Sacré Cœur, l'Immaculée Conception, le mois de Marie, le Chemin de Croix, les fondations de la piété du XIX^e siècle. Mise de côté des sujets réprobateurs, prédilection pour la tendresse, l'abandon, ou les formes aimantes et fragiles de la divinité, l'enfance et l'eucharistie. La dévotion la plus douce entoure le mystère de l'Incarnation et de la Nativité, des prédications de saint Alphonse de Ligori aux crèches napolitaines, quand la réalité quotidienne est conviée au merveilleux d'un moment unique de l'histoire humaine. Il est curieux d'observer que, du Nord au Sud, les *Nativité* et *Adoration des bergers* sont presque toujours traitées comme des nocturnes, un genre qui n'existe guère en dehors de ces sujets, autour d'un Enfant dont la présence éclaire la scène. La seule admiration pour le célèbre tableau de Corrège n'explique pas cette prédilection, et sans aller jusqu'à parler de théologie de la lumière, il est clair qu'elle assume ici, et de manière constante, un caractère théophanique.

Mais ne devrait-on pas souligner également les absences ? Toutes sortes de sujets abondamment illustrés au siècle précédent deviennent fort rares, sans atteindre l'ampleur des changements radicaux dans le domaine de la sculpture funéraire et de la complète disparition des signes eschatologiques ou même chrétiens sur les tombeaux, ce dont personne, ni alors ni maintenant ne semble s'être ému... Si l'on se félicite de l'abandon du baptême d'office pour les enfants juifs à Rome, faut-il y voir un signe de plus grande tolérance, ou une plus grande indifférence liée à la laïcisation progressive de la société civile ?

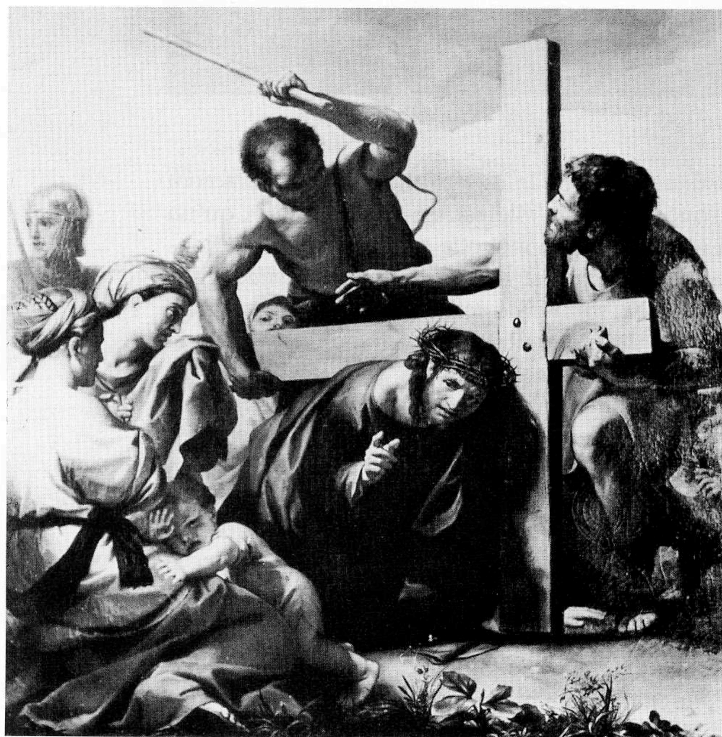
Diversités géographiques

À travers certaines publications récentes, monographies ou catalogues d'exposition dont le choix n'a aucun caractère objectif, et encore moins exhaustif, nous proposons de voir comment ces questions peuvent nourrir notre regard sur la peinture religieuse du XVIII^e siècle italien.

Depuis de nombreuses années, afin d'éviter l'écueil d'une vision trop étriquée de l'œuvre d'un artiste, des expositions-fleuves ont proposé de faire le bilan global de la culture, par période et/ou par région. Ces utiles remises en contexte, plus nombreuses pour le XVII^e que pour le XVIII^e siècles fournissent d'indispensables instruments de travail, en mêlant peinture, sculpture, objets d'art profanes et sacrés.

Settecento romano

C'est le cas de la monumentale exposition consacrée à l'art romain du XVIII^e siècle, malheureusement réservée au public américain[23]. Les notices, séparées par techniques et classées dans l'ordre alphabétique des artistes, interdisent toute vision transversale de l'art de la période, en tout cas du point de vue qui nous occupe. Les appareils pédagogiques font une large place aux protagonistes et aux événements de la vie religieuse, à travers des biographies et une chronologie des papes. Cet effort louable (même si l'on



6. Anton Raphaël Mengs, *Le Christ chutant au Calvaire*, Madrid, Palacio Real.



7. Francesco Trevisani, *Le Christ mort porté par les anges*, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



8. Pompeo Batoni, *Le Sacré Cœur*, Rome, église du Gesù.

peut s'étonner de l'absence d'un Muratori) ne gagne pas les notices. Ainsi, le magnifique *Christ mort soutenu par des anges*[24] de Francesco Trevisani (**fig. 8**), probablement peint pour Clément XI, est un superbe exemple de tableau de méditation fondé sur un sujet non scripturaire. Comment ne pas y voir un symbole eucharistique, où le corps et le sang du Christ, par une sorte de métaphore visuelle d'une grande poésie semble prendre l'apparence de l'hostie dans un mouvement circulaire ? On peut ne pas souscrire à cette interprétation, mais il n'en reste pas moins vrai que le centre de la composition, en pleine lumière, est la plaie du côté… La personnalité capitale de Francesco Trevisani attend encore une grande étude globale, bien que son importance dans le champ de la peinture religieuse soit justement reconnue : en témoigne le cycle de la Passion à S. Silvestro in Capite.

Pompeo Batoni, immense peintre d'histoire et portraitiste commercial, n'est pas aujourd'hui célèbre pour ce qui comptait à ses yeux. Sa peinture religieuse est bien plus novatrice que ses portraits, comme l'avait compris l'un de ses plus fervents admirateurs, le comte Cesare Merenda de Forlì, qui possédait plus de trente tableaux du peintre, principalement religieux. On aimerait savoir pourquoi il lui achète (ou lui commande) une *Immaculée Conception avec l'Enfant terrassant le serpent*[25], une iconographie appartenant plutôt au monde germanique. Anthony M. Clark souligne dans son étude du peintre que Batoni reste le principal peintre de tableaux de dévotion à Rome au XVIIIe siècle, mais n'y consacre que deux pages assez succinctes[26]. Sans ouvrir cette vaste question, son rôle dans la diffusion de la dévotion au Sacré Cœur est capital, à travers le tableau du Gesù, exposé la première fois le 23 juin 1767 (**fig. 7**)[27] : dans une atmosphère extrêmement suave, le Christ à la fois proche, et d'une beauté idéalisée, offre son cœur au fidèle, mais son visage presque neutre permet aussi à chacun d'y projeter l'image qu'il en a. Le tableau peint en 1781 pour la basilique d'Estrella à Lisbonne[28] manifeste ce que sera le culte du Sacré Cœur au XIXe siècle : le Cœur domine la composition, avec le calice et l'hostie, offert en réparation pour les péchés des hommes, comme le sacrifice de la Croix perpétuellement réactué par la messe. Le caractère de rédemption collective et politique qui s'y attachera est déjà présent ici par la nature même de la commande. Un remarquable ensemble de tableaux italiens commandés en 1775 pour le décor de l'église de Notre-Dame-de-Lorette de Lisbonne a été récemment publié[29]. On aimerait en savoir plus sur un tableau de Carlo Giuseppe Ratti, le *Christ apparaissant à sainte Catherine de Gênes* : le cœur brûlant de la sainte apparaît, hors de sa poitrine, un « détail » qui n'apparaît pas dans l'esquisse de l'Accademia di S. Luca[30]. Cela correspond-il à une demande spécifique des commanditaires portugais ?

Si l'implication des artistes dans le domaine de l'iconographie ou tout simplement de l'expression est nécessairement inégale, il est plus surprenant de ne pas voir cet aspect pris en compte dans l'œuvre de ceux pour qui ces préoccupations sont essentielles, comme chez Anton Raphaël Mengs, qui vient de faire l'objet d'une exposition importante [31]. Une section du catalogue est consacrée au tableaux d'autels, mais sans que leur contenu spécifique ne soit pris en compte. Pourtant, lorsque Mengs compose le retable de la Pentecôte pour la Hofkirche de Dresde, en pleine contrée protestante, et place saint Pierre le plus haut, le premier frappé de l'Esprit Saint, l'intention mériterait d'être soulignée. L'un des cycles religieux les plus remarquables d'Anton Raphaël Mengs et, à nos yeux, le plus impressionnant du point de vue pictural, est l'ensemble de tableaux sur la Passion peint pour la chambre du souverain au palais royal de Madrid (**fig. 6**). Dans le contexte de l'art de cour au XVIII^e siècle en Europe, et même de la personnalité de Charles III, cette commande reste surprenante, et l'on voudrait disposer de plus d'informations sur l'établissement de ce programme doloriste, dont le choix est bien spécifique (*Le Christ au jardin des oliviers*, la *Flagellation*, la *Chute sur le Calvaire*, le *Noli me tangere*). Cette chute du Christ, au-delà de la référence à Raphaël et au « spasme de la Sicile », illustre l'épisode traditionnel de la *Via Crucis* mêlé à l'épisode de la rencontre avec les filles de Jérusalem, que le Christ enjoint de pleurer sur elles-mêmes (Matthieu, 23, 28-31). Alors qu'une vive polémique entoure la « nouvelle » dévotion du Chemin de Croix, spectaculairement remise à l'honneur au Colisée pour le Jubilé de 1750 par le franciscain observant Leonardo da Porto Maurizio, et farouchement condamnée par le clergé et les intellectuels jansénistes, le choix par Mengs de cet instant, qui combine un épisode des Écritures à une image de dévotion très traditionnelle, nous semble témoigner de cet esprit de réforme mesuré et fervent. Giovanni Cristofano Ammaduzzi, janséniste, auteur de *La Filosofia alleata della Religione* (1778), et peut être du bref supprimant la Compagnie de Jésus, admirait la peinture de Mengs [32]. La solennelle *Déploration sur le corps du Christ*, avec la Vierge, seule debout (« *Stabat Mater* »), comme une interrogation muette vers le Père, que Mengs a cherché à montrer d'une manière sublime, est un tableau d'une intensité surprenante et dont le contenu spirituel ne peut être ignoré. Le recentrage sur la figure du Père, par rapport à la vision trinitaire, est aussi caractéristique de cette période. Sa forme de vieillard, « l'ancien des jours » du prophète Daniel, n'est plus une simple convention, comme la colombe l'est pour le Saint-Esprit, mais les artistes cherchent à lui conférer ce caractère cosmique qui caractérise l'« Être Suprême » des philosophes. Recherche de puissance, désir de créer une image véritablement transcendante, qui trouve son expression ultime chez un peintre paradoxal, Antonio Canova ; sa *Pietà* du temple de Possagno entretient d'ailleurs de nombreux liens avec celle du Saxon (**fig. 9**).

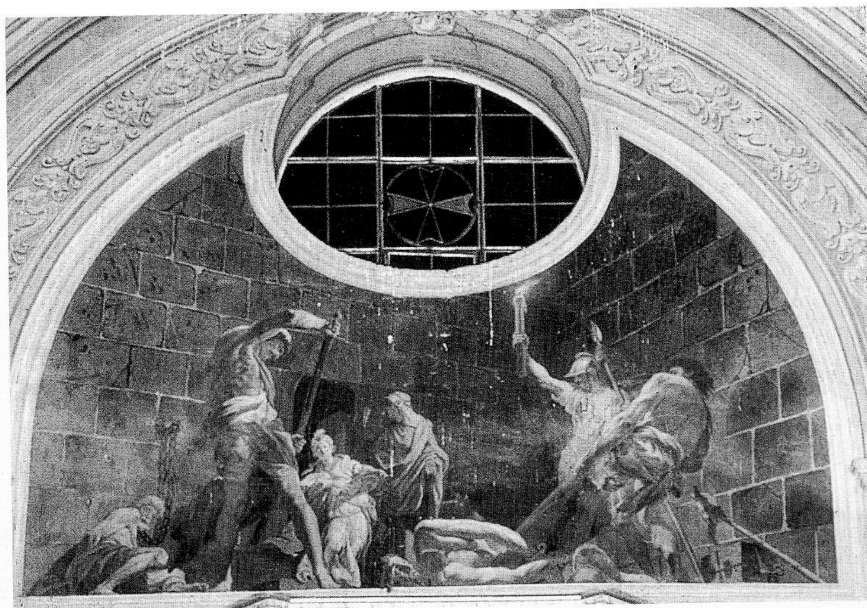
9. Antonio Canova, *Déploration sur le corps du Christ*, Possagno, Tempio Canoviano.



D'une manière plus intellectuelle, dans *L'Adoration des bergers* de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Oberstdorf, Mengs réfléchit sur la Lumière, modalité de représentation du divin, dont on a oublié qu'elle n'est pas fondamentale seulement au XVII^e siècle. La gloire éternelle du Père et de l'Esprit domine la partie supérieure, tandis que la même lueur dorée baigne le Fils incarné. Certes, la référence à Corrège est obligatoire, mais n'y a t-il pas là encore plus que cela ? La présence de la lune évoquant, en plus du symbole marial, la lumière de la Nature, est ici une lumière empruntée à celle d'un autre astre, tandis que la lumière des hommes est cette torche fragile, qui n'éclaire guère, que l'on voit à droite de la composition. Les lumières et la Lumière. Un tableau comme le *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert* (Ermitage) renouant avec l'intransigeance expressive du siècle précédent montre avec quel sérieux et quelle intensité Mengs concevait sa peinture religieuse.

Le malheureux et attachant Domenico Corvi, récemment et justement réhabilité, a donné le meilleur de lui-même dans sa peinture religieuse. La récente exposition qui lui fut consacrée [33] ne prend pas en compte cette spécificité : peindre un retable n'est pas commander un plafond de salon. Pourtant, son style sévère, régénéré par un nouveau réalisme, son refus de la convention et de la

routine iconographique, justement soulignés[34], se manifestent avec prédilection dans ce domaine, et c'est d'ailleurs à ce titre qu'il reçoit des commandes hors de Rome : *La vision du bienheureux Laurent de Brindisi*, commandée en 1783, pour le Rédempteur de Venise, une ville qui ne manque pas de peintres, ou pour la cathédrale de Pise. Personnalité exigeante et novatrice, un peu protéiforme à la Marco Benefial, auquel il doit certainement beaucoup, il sait adopter une violence digne d'un caravagesque lorsqu'il peint la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, dont la tête semble prête à tomber de la lunette de l'église du Gonfalon à Viterbe (**fig. 10**).



...0. Domenico ...orvi, *...a Décollation ...e saint Jean ...aptiste*, ...iterbe, ...glise du ...onfalon.

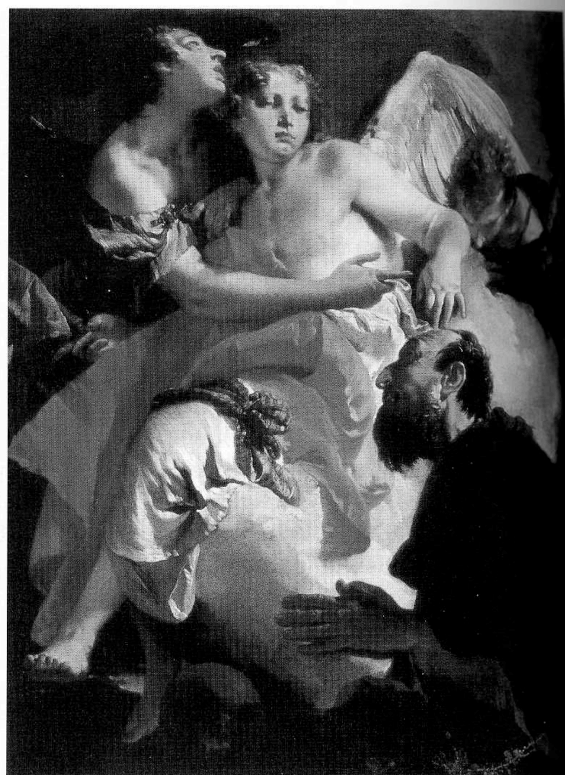
NAPLES

La ville de Naples présente une situation particulière, marquée par une extraordinaire continuité, d'abord religieuse, d'adhésion à la politique pontificale, même de la part d'un Bernardo Tanucci ; mais aussi picturale, *grosso modo* sur la base des solutions formelles élaborées par Francesco Solimena au tournant du siècle, ce dernier intégrant lui-même les éléments proprement napolitains du caravagisme *nobilitato* aux compositions scénographiques véronésiennes transmises par Mattia Preti et Luca Giordano. Il faut signaler, à propos de Solimena, la rare tentative d'établir un lien entre le style du peintre et les sentiments religieux de ses commanditaires, dans l'atmosphère des couvents féminins, imprégnées de quiétisme dans les dernières décennies du XVIIe siècle[35]. Ce type de piste ne peut être vraiment exploré sans monographie récente, qui fait toujours défaut pour Solimena, comme pour Francesco De Mura, en dépit d'une relative abondance d'expositions sur le XVIIIe siècle[36]. Des figures plus modestes ont fait l'objet de travaux[37], et la parution d'une monographie sur Domenico Antonio Vaccaro est impatiemment attendue. L'importance de la peinture de Solimena dans le contexte italien (lombard et vénitien) et plus largement européen demeure encore sous-évaluée[38].

VENISE

Un autre cas complexe est celui de Venise, centre de réformes et d'hostilité envers la Curie, foyer de publications anti-jésuites, où l'on n'hésite pas à faire, bien avant les effets de la Révolution française, des suppressions dans le clergé régulier. Venise, dont la peinture est écrasée par la personnalité paradoxale de Giambattista Tiepolo. Les multiples manifestations[39] plus ou moins liées à l'anniversaire de sa naissance ont beaucoup contribué à l'approfondissement du regard sur l'artiste, moins réduit au seul rôle de décorateur virtuose. Sa peinture religieuse, quelquefois d'une désinvolture presque grinçante, paraît faussement profane sous ses dehors irrévérencieux, ironie tiepolesque, qui n'est souvent qu'un voile dissimulant pudiquement inquiétude et doute. Gemin et Pedrocco, à propos de l'*Institition du Rosaire* des Gesuati, font une place au contexte religieux dans leur analyse[40]. La commande s'inscrit au moment d'un débat sur la tolérance accordée par les dominicains à la prédication janséniste dans leur couvent de Padoue. Si le programme de la fresque est vraiment élaboré à partir d'un lourd traité rédigé par saint Alphonse de Ligori dans les années 1730 contre les positions de Muratori, *Le Glorie di Maria*, ce « décor » mérite de s'inscrire au cœur de la réflexion sur ces polémiques et leur incidence dans les arts visuels. Là encore, la référence aux formes approuvées, ici les solutions véronésiennes pour les plafonds, nous semble un choix très significatif et non un manque d'originalité de la part de Tiepolo comme le supposent les auteurs.





12. Giambattista Tiepolo, *La Philoxénie d'Abraham,* Venise, Scuola Grande di S. Rocco.

La structure thématique du catalogue de l'exposition de New York laisse plus de place à ces questions, puisque les tableaux à sujets religieux étaient regroupés, précédés d'un essai de Catherine Whistler établissant des relations très intéressantes entre la manière de l'artiste et le contenu de sa peinture[41] : l'exercice étant lié à l'aspect de divulgation pédagogique d'un catalogue d'exposition américain, le spécialiste n'y trouvera peut-être pas beaucoup de choses nouvelles, mais une approche simple et globale digne d'être soulignée. Une réflexion sur son œuvre de peintre religieux dépasse de beaucoup cet article, mais nous voudrions ajouter deux remarques. Tout d'abord sur la subtilité de Tiepolo iconographe : l'épisode de la *Philoxénie d'Abraham* de la Scuola Grande di S. Rocco illustre à la foi la charité du patriarche envers les étrangers, et une image de la Trinité dans l'Ancien Testament (**fig. 12**). Or, le centre de la composition est occupée par une draperie d'un rouge intense, qui est le seul lien entre Abraham, de profil, et les anges qui ne le regardent pas, matérialisant l'amour du prochain qui établit ce contact ; l'un des anges fixe un point en haut, hors du tableau, qui semble renvoyer à une autre réalité, tandis que les bras s'entrecroisant au milieu forment un triangle... Sans rien souligner, tout le contenu spirituel et théologique est présent, et sous-tend la construction même de la peinture. La seconde remarque concerne l'absence de communication entre les êtres dans sa peinture religieuse : les regards sont tendus mais ne se croisent jamais : la Vierge est là mais ignore le saint à qui elle se montre, comme dans la *Vision de saint Philippe Neri* de Camerino, combien différente de celle de Piazzetta où un regard amoureux est échangé. La palette chatoyante de Tiepolo fait oublier la réserve de ces images tendues vers l'absence dans une solitude absolue, loin des effusions pathétiques et ferventes d'un Piazzetta, qui lui refuse la couleur dans l'ascèse du blanc et du brun. Les derniers chefs-d'œuvre peints pour San Pascual

11. Piazzetta, *La stigmatisation de saint François,* Vicence, Pinacothèque.

Baylon à Aranjuez, mis en place peu après la mort de l'artiste, et remplacés moins de cinq ans plus tard par les retables de Mengs et de ses émules espagnols montre la phase ultime de cette méditation, l'intériorisation de ces thèmes qu'il avait traités ô combien différemment dans sa jeunesse. C'est pourtant vers la peinture religieuse de Tiepolo que se tourna Goya pour réaliser les lunettes à la Santa Cueva de Cadix [42], une dette qui n'est pas volontiers admise par la critique espagnole.

S'il est un peintre dont les préoccupations expressives dans le domaine de la peinture religieuse confinent à la mystique, c'est Giambattista Piazzetta [43], lequel reste trop souvent considéré peintre de scènes de genres et de têtes de fantaisies répétées jusqu'à la nausée par ses imitateurs. Pourtant, sa *Stigmatisation de saint François* peinte pour l'Aracoeli de Vicence, construite sur des diagonales formant autant de croix, est l'une des grandes pages de la peinture spirituelle du siècle (**fig. 11**).

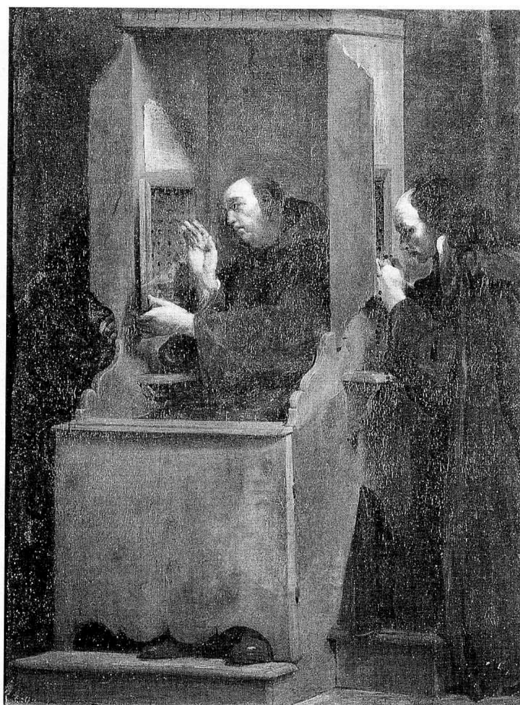
Bologne

Giuseppe Maria Crespi est l'un des peintres religieux les plus originaux du siècle, qui se rattache par sensibilité aux tendances dévotionnelles, empathiques, et qui ne semble guère attiré par les réformistes jansénistes. Il compte les jésuites dans sa clientèle – et nous dirons plus loin combien ils comptent après la suppression de l'ordre, même dans les États pontificaux – et se fait payer en messes de suffrage pour le (futur) repos de son âme. C'est dans sa peinture de chevalet où il aborde des sujets nouveaux, liés aux débats contemporains que l'on prend la mesure de son engagement et de ses croyances. Par exemple, Crespi est l'un des rares à avoir illustré la prédication populaire à travers les missions, une pratique décriée et combattue par les réformateurs (**fig. 2**).

De même, la polémique autour de la confession auriculaire, remise en question dans les milieux jansénistes italiens, alors que l'on canonise Jean Népomucène, martyr de ce sacrement, trouve un écho dans la manière dont Crespi nous le présente : il est en costume contemporain, faisant humblement son travail de pasteur, et ses paroissiens n'ont rien de la reine de Bohème ; il ne peint pas seulement un « nouveau saint », mais une manière de concevoir la pratique religieuse au quotidien, une question alors centrale, affirmée avec plus de force encore dans la série des *Sacrements*. L'emphase mise sur leur aspect quotidien et non sur leur origine évangélique ou archéologique comme chez Poussin correspond aussi à la valorisation des tâches du prêtre dans sa paroisse : l'image du « bon curé » est très présente dans les textes des réformateurs. Cette dimension dévote, affective, avait été perçue par Mira Pajes-Merriman, mais cet aspect n'a pas été développé dans sa monographie [44]. Lorsqu'il montre Marie et Joseph délaissant l'aiguille et la scie pour s'abandonner au ravissement de la contemplation de l'Enfant (**fig. 13**), comment ne pas opposer la vision familière et dévote de Crespi aux propos du sénateur Pecci, demandant la suppression des confraternités en Lombardie en 1767, dont les effets néfastes s'étendent à « *la perdita del tempo, che si sottrae all'esercizio dei doveri più essenziali della vita civile o domestica, per impiegarlo nelle pratiche di pietà intempestiva...* » [45]. Le registre domestique de sa peinture en a souvent nivelé le contenu spirituel, et la relègue au niveau de la peinture de genre : c'est le cas dans l'exposition qui lui fut consacrée à Fort Worth [46], bien décevante sur ce sujet. À propos de Ceruti, il est simplement signalé que le lien avec le milieu janséniste serait à explorer [47], première et dernière allusion dans le catalogue à ces questions, alors que l'exposition présentait les *Sept sacrements*, ou le *Massacre des innocents* dans le cadre de cette « peinture de genre ». Plus curieusement encore, la projection sur le XVIIIe siècle de comportements individuels contemporains est dérangeante : on apprend que la sympathie de Ceruti pour les pauvres lui était toute personnelle et n'était pas partagée par



13. Giuseppe Maria Crespi, *La Sainte Famille*, localisation actuelle inconnue.



14. Giuseppe Maria Crespi, *La Confession,* Dresde, Staatliche Kunst sammlungen.

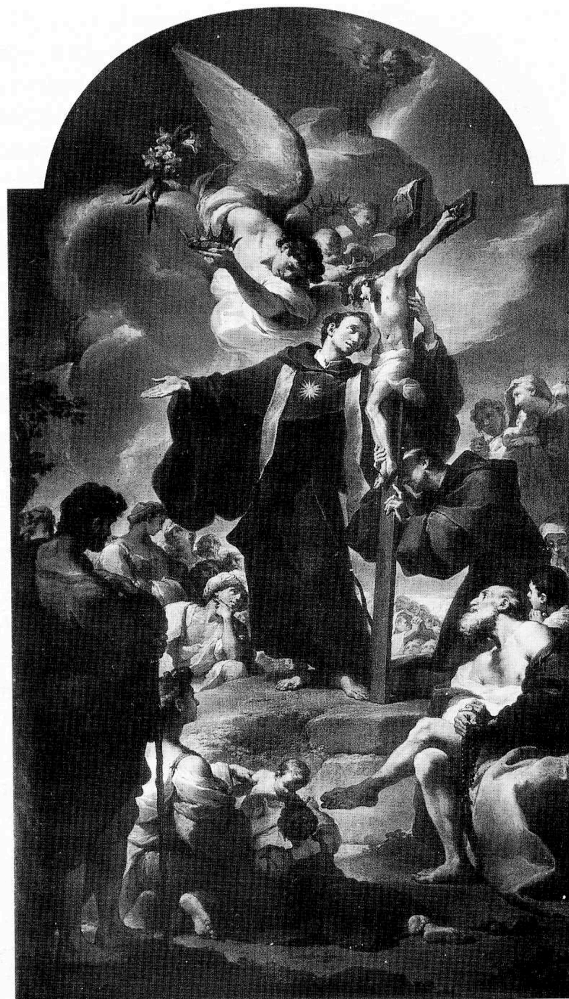
ses commanditaires. Comment expliquer les cycles qui sont commandés à cet artiste, peintures sévères et sans concession, d'où toute anecdote est bannie et qui, pour nous, n'appartiennent pas à la peinture de genre ? Pour en revenir à Crespi, l'on répète qu'à l'origine de la série des *Sacrements* se trouve la surprise du peintre subjugué par la beauté du rai de lumière qui frappait un confessionnal (**fig. 14**). Mais si l'on en juge par le tableau de la *Pénitence,* le meuble que peint Crespi n'est en rien remarquable : la lumière frappe d'ailleurs surtout le front du pénitent, dont le visage, dans l'obscurité, semble anxieusement tendu vers le prêtre dans l'attente de l'absolution. Ne peut-on croire que la beauté de ce rayon lumineux était, pour Crespi, liée au sujet lui-même, et non un effet de lumière sur un quelconque objet ? La beauté de cette lumière accidentelle ne réside-t-elle pas dans le fait qu'elle matérialise la grâce reçue par le pécheur, qui l'ignore encore, la purification obtenue par la vertu du sacrement ?

Aux antipodes de cette peinture immédiate, familière, Bologne reste le centre de la grande tradition sérieuse héritée du siècle précédent, qui trouva dans Marcantonio Franceschini, sujet d'une récente monographie, l'un de ses représentants les plus puristes [48]. Franceschini n'a pas la réputation d'être un décorateur. Pourtant, il reçoit nombre de commandes dans des centres importants hors de Bologne. Si on le choisit, n'est-ce pas pour cette gravité linéaire et monumentale, qui semble complètement contradictoire avec le caractère jubilatoire et légèrement frivole que l'on attribue à ce type de décor ? C'est le cas de la voûte de S. Filippo Neri à Gênes, dont le caractère tendu est presque un manifeste dans une ville adonnée aux excès de la peinture décorative ; c'est aussi le cas de la chapelle de la Madonna del Popolo dans la cathédrale de Piacenza. Les cartons de mosaïque dont il reçut la commande pour la chapelle dite du chœur à S. Pierre de Rome, sur le sujet de la Vision de saint Jean à Patmos, furent d'ailleurs mal reçus par ses collègues romains [49]. La lecture purement stylistique de sa peinture, tendue vers l'idéal, académique, occulte les liens très forts qu'il établit avec la réalité quand la gravité du



15. Marcantonio Franceschini, *Saint Charles Borromée priant pour la fin de la peste,* Modène, S. Carlo Borromeo.

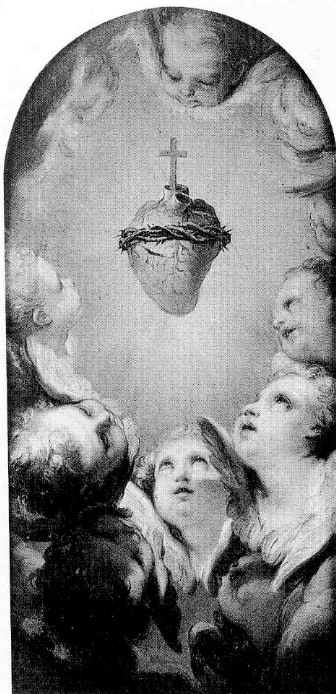
propos le demande. La vigueur et le naturalisme des corps des pestiférés au premier plan du *Saint Charles Borromée priant pour la cessation de la peste* (**fig. 15**), montrent que Franceschini n'est pas seulement le peintre de l'élégance intellectuelle épurée. Une attitude, somme toute, proche de celles d'autres peintres rigoureux, soucieux d'expression et de sens, comme Corvi, Bottani ou Benefial, loin des efflorescences veloutées du séduisant pinceau d'un Corrado Giaquinto. Ce refus du merveilleux, de l'idée de transport sensoriel régit l'économie du décor de ses coupoles peintes, comme dans la chapelle du trésor de S. Prospero à Reggio Emilia ou la composition d'un vide hallucinant du *Ravissement de sainte Catherine de' Vigri* (Bologne, église du Corpus Domini).



17. Ubaldo Gandolfi, *La Prédication de saint Nicolas de Tolentino*, Imola, S. Agostino.

Peut-être moins intransigeante, la peinture des Gandolfi a fait l'objet de plusieurs études récentes très complètes [50]. Devant l'œuvre des frères et neveux, où la commande religieuse occupe une telle place, les question doivent être posées [51] : l'auteur souligne justement le poids de la tradition, et le désir de rénover l'imagerie du siècle précédent, en s'efforçant de cerner les spécificités de la prédication du XVIII^e siècle, mais ne cite d'autre source que l'*Art religieux après le Concile de Trente* d'Émile Mâle publié en 1932, et le dictionnaire de Louis Réau. Les mutations iconographiques que nous avons observées sont ici aussi identifiables : la disparition, pour les tableaux d'autels des épisodes des Évangiles au profit des images de saints, et saintes conversations. Ce désir de rénovation formelle passe chez Ubaldo par une certaine sentimentalité piétiste qui n'est pas sans affadissement, comme dans la *Stigmatisation de saint François* (Brera), où le Christ apparaît littéralement sous la forme d'un chérubin au visage poupin. L'ensemble des peintures pour l'église du Corpus Domini à Bologne est passionnant : les quatre crucifix illustrant les dernières paroles du Christ sur la Croix [52], insérés dans les prie-Dieu de la sacristie, mettent en œuvre toutes les ressources du clair-obscur pathétique imité de Piazzetta, ce qui devrait à nouveau attirer notre attention sur l'importance de la peinture religieuse de ce dernier. Probablement vers la même date, il peignit pour la même église une image du Christ présentant son Cœur, mais ce cœur est en lévitation devant la poitrine du Sauveur ; il ne tient pas à la main un viscère réel, comme dans le tableau de Batoni et selon les prescriptions officielles. Quelques années plus tard, il peignit un tableau de même sujet pour SS. Bartolomeo e Gaetano de Bologne, conforme cette fois-ci au prototype batonien. La figure du Père éternel prend chez lui aussi une nouvelle importance, vieillard sublime, échevelé, dans *L'Éducation de la Vierge* de la collégiale de San Giovanni in Persiceto, ou *Saint Emidio priant pour la cessation de la peste* (Bologne, S. Giuliano). L'importance de la prédication dans la pastorale sous-tend la composition du *Saint Nicolas de Tolentino* (**fig. 17**), qui montre la Croix, tel un missionnaire. Le tableau est proche dans sa structure narrative du *Saint Vincent Ferrier* de Bottani (**fig. 18**) dont nous reparlerons, mais si lointain dans son effet d'irréalité suave.

La dynamique entre tradition, urgence de rénovation et attente du public est bien évoquée dans le chapitre consacré à Gaetano [53], dont la peinture religieuse est moins créative que celle d'Ubaldo. Certaines curiosités iconographiques mériteraient d'être analysées : *Saint Bernardin adorant le Sacré Cœur*, qui tient un calice avec une hostie, dans une collection de Cento ; *Une Vierge à l'enfant se perçant le cœur d'un glaive*, datée de 1792 et destinée à la chapelle des confessions au Corpus Domini de Forlì, pose le problème, à nouveau dans un contexte de dévotion eucharistique et de l'administration des sacrements (la pénitence), de la dévotion au Cœur et du rôle des ex-jésuites après la dissolution de l'ordre : l'église du Corpus Domini fut redécorée sous la direction d'un ancien jésuite après 1781. La porte du tabernacle,



16. Gaetano Gandolfi, *Chérubins adorant le Sacré Cœur,* Forlì, Beata Vergine Addolorata.

peinte aussi par Gaetano et montrant les chérubins adorant le Sacré Cœur, sous la forme du viscère, est aujourd'hui dans l'église de la Beata Vergine Addolorata (**fig. 16**), toujours à Forlì. Le Christ debout présente son Cœur et une hostie verticale sur un calice, conformément à l'élévation lors de la messe, dans le retable de l'église du Sacré Cœur à Castelguelfo, une solution qui avait déjà été utilisée par Pedrini pour le Corpus Domini de Bologne, qui marque bien le parallélisme de l'adoration eucharistique et la dévotion au Sacré Cœur, alors perçues comme deux formes de l'Incarnation totalement livrées par amour des hommes.

SETTECENTO LOMBARDO

La remarquable publication qui accompagna l'exposition *Settecento lombardo*[54], s'efforçant d'avoir une vue complète de la période, montrait costumes, arts décoratifs aux côtés de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Le découpage par technique ne laisse aucune place à la spécificité éventuelle de la commande religieuse, alors que la Lombardie est avec la Toscane l'un des champs les plus féconds du débat sur les réformes ecclésiastiques. De l'affirmation de la manière chez un Bazzani au désir d'objectivité d'un Bottani, en passant par la peinture de Cerruti et de Magnasco, la peinture lombarde fournit à elle seule tous les paradigmes d'une problématique de la peinture religieuse au XVIII^e^ siècle. Par exemple, le cas du peintre dont l'œuvre est à dominante religieuse parce qu'elle reflète les cercles où il se meut, et le type de commande qu'il reçoit. C'est à cette catégorie qu'appartient Giuseppe Bazzani[55], incontestablement l'un des plus grands peintres lombards du XVIII^e^ siècle. Sa peinture, extrêmement originale, mais pratiquement inconnue en dehors du cercle mantouan de ses commanditaires, montre une attitude anticonventionnelle dans la composition et dans la facture : qui d'autre que Bazzani a traduit avec autant de force l'arrachement douloureux et délicieux que décrit sainte Thérèse d'Avila dans son autobiographie (Budapest Szépmüvészeti Muzeum) ? Mais on aimerait en savoir plus sur le climat religieux de Mantoue au XVIII^e^ siècle : qui choisit de lui commander deux grands tableaux montrant deux miracles de Pie V, provenant de S. Maurizio et aujourd'hui au palais ducal de Mantoue ? L'auteur, louablement, s'éreinte à replacer dans une perspective globale et démesurément élargie à la peinture européenne et à la philosophie de son temps, la carrière somme toute provinciale de Bazzani. Pourtant, c'est le petit monde dévot et cultivé de Mantoue qui explique sûrement mieux sa peinture que les théories de Berkeley ou la carrière de Watteau.

La personnalité radicalement opposée de Giuseppe Bottani vient de faire l'objet d'une récente monographie luxueusement publiée[56] : comme pour Franceschini, ou certains de ses collègues romains, sa peinture religieuse, ainsi que le reste de sa production, est marquée par ce goût sérieux, souvent austère, qui privilégie les formes solides, tendues et les compositions soucieuses de lisibilité et d'expression. Si l'on retrouve en commun chez ces artistes l'intérêt pour le Dominiquin, c'est vraisemblablement à cause du désir de renouer avec une tradition narrative qui reposait en grande partie sur l'analyse des *affetti*, une question délibérément délaissée par toute une peinture du XVIII^e^siècle. Plus intéressant encore nous semble le manifeste retour à la réalité chez Bottani, qui paraît contradictoire avec sa quête d'idéal et son implication dans l'enseignement académique ; pourtant, ces attitudes n'ont pas d'autre objet que de fonder l'image sur des bases objectives, qu'elles soient empiriques ou théoriques. Ce point nous paraît capital, comme il l'est chez Benefial ou chez Corvi : Bottani souligne à dessein le caractère tangible des objets pour ancrer la narration dans la réalité sensible et manifester les vérités supérieures qui y sont exposées. Il s'agit de cette réalité primaire des accessoires qui infusent une force, une véracité au récit, par exemple, l'extraordinaire tapis sur lequel se tient saint Vincent Ferrier prêchant (**fig. 18**). Il n'est pas étonnant que l'artiste, qui recherche dans la simplicité des formes une pureté archaïque, révèle des analogies avec la peinture de Sassoferrato. La probité, l'ascèse même de la peinture de Bottani, son refus systématique de l'extraordinaire ou du merveilleux, le rattache à cette piété exigeante et sobre qui s'accommodait mal du lyrisme joyeux ou pathétique des dévotions contemporaines.

Les personnalités de second plan sont souvent plus intéressantes pour mettre en évidence des tendances profondes ou des attitudes répandues. C'est le cas de Michelangelo Unterperger comme le souligne

l'exposition récente qui fait le point sur l'ensemble de son œuvre [57]. À quelques tableaux près, l'œuvre du peintre est entièrement religieux. Pour le structurer, les auteurs ont choisi une approche iconographique, le peintre répétant volontiers à des dates distantes les mêmes compositions. Cette liste en soi méritait d'être analysée : pour ce qui est des épisodes bibliques apparaissent seulement les sujets les plus banals tirés des Évangiles, pratiquement sans aucune référence aux Actes des apôtres ou à l'Ancien Testament. Les images de saints reflètent à la fois d'anciennes dévotions, à sainte Agathe ou à sainte Barbe, et des cultes populaires au XVIIIe siècle, souvent plus typiques de l'Europe centrale que de l'Italie : les anges, la Vierge de la Victoire, qui mêle l'iconographie de l'Immaculée Conception à celle de la Vierge à l'Enfant, saint Georges, saint Jean Népomucène, saint Charles Borromée. L'accent sacramentel est remarquable : outre la canonisation de saint Jean Népomucène, martyre du sacrement de la pénitence et les tableaux qui en découlent, les épisodes liés à l'eucharistie sont remarquables : *Saint Charles Borromée donnant la communion à saint Louis de Gonzague* (Wiener Neustadt, Saint-Léopold, vers 1745) ou *Saint Jean donnant la communion à la Vierge*, une esquisse dans la même veine conservée au musée diocésain de Bressanone. Ce caractère assez original de l'iconographie, qui correspond sûrement à des demandes précises, contraste avec la relative banalité de l'invention formelle, l'artiste se contentant souvent de formules ayant fait leurs preuves : son *Saint Jean Népomucène faisant l'aumône* n'est qu'un saint Thomas de Villeneuve travesti. La *Mort de la Vierge* de la cathédrale de Bressanone combine les attitudes dramatiques des apôtres de *L'Assomption* de Piazzetta du Louvre autour de la figure de la Vierge, inspirée des créations romaines du siècle antérieur, comme la *Mort de sainte Anne* d'Andrea Sacchi (Rome, S. Carlo ai Catenari) ; il répète ce groupe autour d'une femme alitée dans la *Naissance de la Vierge* du couvent des Capucins de Scheibbs, dans le sud de l'Autriche.



18. Giuseppe Bottani, *La Prédication de saint Vincent Ferrier*, Mantoue, Palais Ducal.

Cette production à destination officielle et religieuse, qui reflète certaines préoccupations nouvelles sous une forme conventionnelle, contraste avec une peinture à sujet profane et à caractère privé, puissamment sous-tendue par des questions morales, philosophiques et spirituelles. Il s'agit de cette « peinture de genre » que nous avons déjà évoquée à propos de Crespi, somme toute beaucoup plus discutée et étudiée que la peinture à destination religieuse.

Que faut-il penser des gueux de Giacomo Ceruti ? La destination aristocratique de ces véritables portraits de grande taille interdit d'y voir la seule fantaisie d'un artiste marginal. C'est dans la quête de précédents picturaux que Mina Gregori s'est efforcé de clarifier cette question, mais le résultat reste décevant [58]. Il existe effectivement des antécédents lombards (et combien illustres !), mais cela n'explique rien dans ce cas précis. Si l'on peut rattacher ces images génériquement au milieu janséniste, ceci ne rend pas compte des commandes du type de celles passées par la famille Avogadro. La question de la

place du pauvre au cœur du christianisme est anciennement débattue, mais l'aristocrate sensible à la misère de son frère humain, vivante image du Christ et objet naturel de sa charité, va-t-il réellement consacrer son argent à décorer son salon de portraits de miséreux ? La commande est aussi paradoxale que la peinture de Cerruti, de si haute qualité quand il peint les *pitocchi*, si médiocre dans sa peinture religieuse conventionnelle. Peut-on comprendre cette peinture à la lumière des études faites sur la peinture des Le Nain[59] ? Le refus de l'anecdote et la dignité individuelle de leurs « paysans » semblent justement contredire la notion de peinture de genre et incite à y rechercher des significations spirituelles. On risque alors de s'égarer ailleurs : si la peinture montre l'irréductible dignité de l'individu, ou possède la qualité silencieuse du recueillement, notre sensibilité moderne y reconnaît des marques univoques du sacré, comme dans une nature morte de Sanchez Cotán. Pourtant, les tableaux de leurs imitateurs se rangent clairement dans la peinture de genre ; ce n'est pas parce que les Le Nain ont transcendé un genre traditionnel qu'il est investi, dans leur cas, d'un sens inédit et différent. La vérité, s'il y en a une, dans le cas de Ceruti, est sûrement aussi complexe, et nous ne doutons pas que la logique proprement picturale de la création y prenne une bonne part.

Mais le plus mystérieux reste le Lombard d'adoption Alessandro Magnasco. S'il n'a pas beaucoup peint pour l'Église, la présence lancinante des religieux dans son œuvre est troublante. Tout d'abord, nous nous faisons constamment berner par sa manière : sa peinture libre, personnelle, est vue comme le langage approprié pour exprimer une pensée indépendante, et même libertine, comme si la désinvolture du pinceau excluait l'apologétique, réservée à la peinture lisse ! Si l'on veut réfléchir sur cette question, il faut, au moins dans un premier temps, mettre de côté sa touche (qu'il partage d'ailleurs à l'occasion avec Sebastiano Ricci ou Peruzzini...). On ne peut reprocher aux nombreux historiens de l'art qui ont écrit sur Magnasco de ne pas s'être interrogés sur ces représentations récurrentes de moines, de quakers, de juifs, mais on n'a curieusement pas cherché à éclairer cette production « para-religieuse » à la lumière des tableaux plus traditionnels du peintre, qui retiennent très peu l'attention : *Saint Pierre sauvé des eaux*, le *Baptême du Christ* (**fig. 19**), le *Repas d'Emmaüs*. Les images de religieux vaquants à leurs différentes activités sont peut-être celles que l'on associe immédiatement au nom de Magnasco, et leur abondance même interdit de voir là encore une extravagance marginale destinée à quelques amateurs légèrement pervers. C'est déjà ce que notait Mariette[60] : « les sujets où il réussit le mieux sont ceux où il représente des assemblées de capucins [...] où il y avoit de très belles choses, quoiqu'en général les idées en fussent basses et trop abjectes ». Fausta Franchini Ghelfi montre bien comment cette production s'explique mieux dans les milieux éclairés des réformateurs lombards, comme la commande du comte Colloredo de l'*Enseignement à la synagogue* et du *Catéchisme à l'église* ou le *Réfectoire* et la *Bibliothèque de capucins*, justement mis en rapport avec les écoles de la Doctrine chrétienne, et les prescriptions de Muratori. Une certaine curiosité encyclopédique unie à un réel désir œcuménique peut expliquer les scènes de quakerisme. Purification des pratiques de l'Église et ouverture vers les autres chrétiens sont à l'ordre du jour, dans un esprit de modération tout à fait muratorien. Les nombreux tableaux montrant des capucins ont été rapprochés de ce milieu, et des recommandations de plus grand dénuement prônées par le réformateur capucin Gaetano Maria da

19. Alessandro Magnasco, *Le Baptême du Christ*, Washington, National Gallery of Art.



Bergamo, ami de Muratori. Si l'on regarde attentivement ces tableaux au-delà de la matière, on y voit surtout les moines dans la pauvreté, la prière, les pénitences ; les tableaux satiriques sont très rares (nous n'en avons trouvé que cinq), tous condamnant la frivolité, le luxe excessif, le relâchement de la Règle. Enfin, l'on pourrait dire que les bons pères de Tiepolo (*Saint Fidèle de Sigmaringen et saint Joseph de Lionessa*, Parme, Galleria Nazionale) sont encore plus grimaçants que les capucins de Magnasco. Mais l'irrévérence et la marginalité ont plus d'attraits que l'humble apologétique, et, en dépit des avancées nous semble-t-il définitives faites par Fausta Franchini-Ghelfi, la dernière exposition de Milan [61] revient dans l'ancienne ornière de la critique de l'*establishment* ecclésial, des présences marginales de non catholiques et de libres penseurs. Ceci ne prend pas en compte la personnalité des commanditaires connus de Magnasco, et surtout, nous le répétons, l'abondance de sa production.

Ce sont là des réflexions éparses et bien partielles, mais elles ne prétendent à rien de plus ; peut-être seulement dire combien notre regard sur la peinture italienne du XVIII^e siècle se trouverait enrichi d'une approche plus consciente et systématique des questions spirituelles contemporaines, ne serait-ce que pour rendre justice aux créations de quelques très grands peintres qu'il n'ont pas eu le bon goût de peindre pour notre plaisir des vues urbaines ou des saynètes mythologiques, mais se sont efforcés, à travers leur art, de participer à la vie religieuse de leur temps.

Notes

1. On trouverait avec peine, pour les époques plus « tardives » le genre d'étude iconographique globale faite par LABROT, 1994.

2. BRIGANTI, 1990.

3. ROSA, 1999 ; le même auteur avait dirigé un recueil d'essais sur le XVIII^e siècle italien (ROSA, 1981) ; son travail a profusément nourri notre réflexion sur ce domaine.

4. ROSA, 1999, p. 48-50.

5. BOESPLUG, 1984.

6. BARROERO-SUSINNO, 2000, p. 47, 55-57.

7. Rappelons ses travaux fondamentaux : *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*, 1714, *De superstitione vitanda*, 1742, et *Della regolata devozione*, 1747.

8. MAZZOCCA, *et alii*, 2002.

9. MORANDOTTI, 2002.

10. Voir l'analyse de Maria Teresa CARACCIOLO, 1992, p. 201, cat. n° 33A, pl. 6.

11. Nous disposons maintenant de la somme établie par ZUCCARI, 1999. Voir en particulier BENEDETTI, 1999.

12. CASALE, 1990 ; CASALE, 1997.

13. Le tableau se trouve à Bologne dans la collection Molinari-Pradelli.

14. BETTAGNO, 1998.

15. MAGRINI, 1988, qui privilégie l'approche stylistique et chronologique.

16. *Giaquinto...*, 1993.

17. CIARDI, 1990.

18. PERONI, 1995.

19. En fait un ensemble de 2500 tableaux correspondant à nos dépouillements sur ce sujet.

20. Cerutti, *Ragionamento teologico*, 1779, cité par ROSA, 1999, p. 166.

21. ROSA, 1999, p. 237.

22. *Ibidem*, p. 31 ; cette dévotion trouva son apôtre un peu plus tard dans la personne de M^gr Francesco Albertinelli, fondateur de l'archiconfrérie du Précieux Sang et « inventeur » du chapelet à 33 perles du même nom en 1809, approuvé par Pie VII en 1815.

23. PETERS BOWRON, RISHEL, 2000.

24. *Ibidem*, n° 292.

25. *Ibidem*, n° 165.

26. CLARK, 1985, p. 27-28.

27. *Ibidem*, n° 303 et pl. 278.

28. *Ibidem*, n° 430 et pl. 385.

29. QUIETO, 1997 (2001).

30. Cette variante n'est apparemment pas remarquée par l'auteur, qui ne souligne que les différences de style et « d'intonation ».

31. ROETTGEN, 2001.

32. ROSA, 1999, p. 148, 177.

33. CURZI, LO BIANCO, 1998.

34. *Ibidem*, p. 38-39.

35. CALI, 1990.

36. *A Taste for Angels...*, 1987.

37. CAMPANELLI, 1997.

38. PISANI, 2002.

39. GEMIN-PEDROCCO, 1993 ; CHRISTIANSEN, 1996 ; LOIRE, LOS LLANOS,1998.

40. GEMIN-PEDROCCO, 1993, p. 93-95.

41. WHISTLER, 1996.

42. *La Santa Cueva...*, 2001.

43. KNOX, 1992 ; on aurait aimé que les questions liées à l'iconographie soient traitées avec autant de brio que les analyses formelles, très poussées ; peut-être pour ne pas répéter les travaux entrepris de JONES, 1981.

44. PAJES-MERRIMAN, 1980, p. 185-187.

45. Cité par ROSA, 1999, p. 252.

46. SPIKE, 1986.

47. Giovanna Perini in SPIKE, 1986 p. 81.

48. MILLER, 2001.

49. Lettre de Camillo Rusconi à Paolo Girolamo Piola, citée in MILLER, 2001, p. 77.

50. BIAGI MAINO, 1990 ; BIAGI MAINO, 1995 ; puis une exposition sous sa direction (BIAGI MAINO, 2002) ; BAGNI, 1992 ; l'originalité de ce catalogue est d'être organisé par type d'objet, ce qui donne une autre vision et permet d'avoir une section prie-Dieu, tabernacles, ou chemin de croix, mais sans véritables notices.

51. BIAGI MAINO, 1990, p. 71-74.

52. *Ibidem*, fig. 85-88, n° 46.

53. BIAGI MAINO, 1995, p. 73-93.

54. BOSCAGLIA, TERRAROLI, 1991.

55. CAROLI, 1988.

56. TELLINI PERINA, 2000.

57. KRONBLICKER, MICH, 1995.

58. GREGORI, 1982.

59. Voir Neil MacGregor in BONFAIT, MACGREGOR, 2000, p. 184-187.

60. Cité par FRANCHINI GUELFI, 1991, p. 6 ; la monographie postérieure (MUTI-DE SARNO PRIGNANO, 1994) n'aborde pas le sujet.

61. CAMESASCA, BONA CASTELLETTI, 1996, en particulier VISMARA CHIAPPA, 1996.

Bibliographie

– BAGNI, 1992 : Prisco Bagni, *I Gandolfi. Affreschi Dipinti Bozzetti Disegni*, Padova, 1992.
– BARBERITO, 1995 : Manlio Barberito (éd.), *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, (catalogue d'exposition, Roma, Palazzo Venezia, 1995), Roma, 1995.
– BARROERO, SUSINNO, 2000 : Liliana Barroero, Stefano Susinno, *Arcadian Rome, Universal Capital of Arts*, in Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel (éd.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, (catalogue d'exposition, Philadephia, Museum of Arts/ Houston, Museum of Fine Arts, 2000), Philadelphia, 2000, p. 47-75.
– BENATI, FRISONI, 1986 : Daniele Benati, Fiorella Frisoni (éd.), *L'arte degli Estensi : la pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, (catalogue d'exposition, Modena, Palazzo Comunale, Palazzo dei Musei, Galleria e Museo Estense, 1986), Modena, 1986.
– BENEDETTI, 1999 : Elisa Benedetti, *Novità artistiche nei giubilei del Settecento*, in Alessandro Zuccari (éd.), *La Storia dei giubilei, III, 1600-1775*, Roma, 1999, p. 300-315.
– BERTI, 2003 : Federico Berti, *Il "Transito di San Giuseppe" nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento*, in *Proporzioni*, 2/3, 2001-2002 (2003), p. 164-184.
– BETTAGNO, 1998 : Alessandro Bettagno (éd.), *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, (catalogue d'exposition, Padova, Palazzo della Ragione, 1998), Venezia, 1998.
– BIAGI MAINO, 1990 : Donatella Biagi Maino, Ubaldo Gandolfi, Torino, 1990.
– BIAGI MAINO, 1995 : Donatella Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995.
– BIAGI MAINO, 1998 : Donatella Biagi Maino (éd.), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, (actes du colloque, Bologna, 1994), Roma, 1998.
– BIAGI MAINO, 2002 : Donatella Biagi Maino, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi, Opere scelte*, Cento, 2002.
– BODART, 2000 : Diane H. Bodart, *Domenico Maria Muratori's last painting*, in *The Burlington Magazine*, CXLII, 2000, p. 108-111.
– BOESPLUG, 1984 : François Boesplug, *Dieu dans l'art : Sollicitudini nostrae de Benoît XIV, 1745, et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984.
– BONFAIT, 2000 : Olivier Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux : la naissance de l'école bolonaise (1680-1780)*, (*Collection de l'École Française de Rome*, 266), Rome, 2000.
– BONFAIT, MACGREGOR, 2000 : Olivier Bonfait, Neil MacGregor (éd.), *Le Dieu caché. Les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, (catalogue d'exposition, Roma, Académie de France, 2000-2001), Roma, 2001.
– BOSCAGLIA, TERRAROLI, 1991: Rossana Boscaglia, Valerio Terraroli (éd.), *Settecento lombardo*, (catalogue d'exposition, Milano, Palazzo Reale, 1991), Milano, 1991.
– *Brescia pittorica*, 1981 : *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, (catalogue d'exposition, Comune di Brescia, 1981), Brescia, 1981.
– BRIGANTI, 1990 : Giuliano Briganti (éd.), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 vol., Milano, 1990.

– CALI, 1994 : Maria Cali, *I monasteri femminili nella commitenza di Francesco Solimena*, in Vega de Martini, Antonio Brasca (éd.), *Angelo e Francesco Solimena. Due culture al confronto*, (actes du colloque, Nocera inferiore, 1990), Napoli, 1994, p. 93-99.
– CAMESASCA, BONA CASTELLETTI, 1996 : Ettore Camesasca, Marco Bona Castelletti (éd.), *Alessandro Magnasco 1667-1749*, (catalogue d'exposition, Milano, Palazzo Reale, 1996), Milano, 1996.
– CAMPANELLI, 1997 : Daniela Campanelli, *Domenico Mondo. Un solimenesco in Terra di Lavoro*, Napoli, 1997.
– CARACCIOLO, 1992 : Maria Teresa Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris, 1992.
– CAROLI, 1988 : Flavio Caroli, *Giuseppe Bazzani. L'opera completa*, Milano, 1988.
– CASALE, 1990 : Vittorio Casale, *Quadri di canonizzazione*, in Giuliano Briganti (éd.), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 vol., Milano, 1990, II, p. 553-557.
– CASALE, 1999 : Vittorio Casale, *Gloria ai beati e ai santi : le feste di beatificazione e di canonizzazione, Addobbi per beatificazioni e canonizzazioni : la rappresentazione della santità*, in Marcello Fagiolo (éd.), *La festa a Roma : dal Rinascimento al 1870*, Torino, 1997, I, p. 124-141 ; II, p. 56-65.
– CASTELNUOVO, 1993 : Enrico Castelnuovo (éd.), *Il Duomo di Trento. II. Pittura, arredi e monumenti*, Trento, 1993.
– CASTELNUOVO, ROSCI, 1980 : Enrico Castelnuovo, Marco Rosci (éd.), *I: Istitutzioni benefiche, Immagini della Carità*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna : 1773-1861*, (catalogue d'exposition, Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 1980), Torino, 1980, p. 78-79, p. 80-55.
– CHIAPPINO, 1991: Rudy Chiappino (éd.), *Giuseppe Antonio Petrini*, (catalogue d'exposition, Lugano, Villa Malpensata, 1991), Milano, 1991.
– CHRISTIANSEN, 1996 : Keith Christiansen (éd.), *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, (catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997), London, 1996.
– CIARDI, 1990 : Roberto P. Ciardi (ed.), *Settecento pisano. Pittura a Pisa nel secolo XVIII*, Pisa, 1990.
– CLARCK, 1985 : Anthony M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory text*, Oxford, 1985.
– COPPA, BERNARDINI, 2001 : Simonetta Coppa, Anna Bernardini (éd.), *Pietro Antonio Magatti: 1691-1767*, (catalogue d'exposition, Varese, Museo Civico, 2001), Cinisello Balsamo, 2001.
– CUCCO, 2001 : Giuseppe Cucco (éd.), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, (catalogue d'exposition, Urbino, Palazzo del Colleggio/ Roma, Complesso monumentale di San Michele, 2001-2002), Venezia, 2001.
– CURCIO, KIEVEN, 2000 : Giovanna Curcio, Elisabeth Kieven (éd.), *Storia dell'architettura italiana, Il Settecento*, 2 vol., Milano, 2000.
– CURZI, LO BIANCO, 1998 : Valter Curzi, Anna Lo Bianco (éd.), *Domenico Corvi*, (catalogue d'exposition, Viterbo, Museo della Rocca Albornoz, 1998-1999), Roma, 1998.

– DEBENEDETTI, 1999-2000 : Elisa Debenedetti (éd.), *L'arte per i giubilei e tra i Giubilei del Settecento*, I. *Arciconfraternite, chiese, artisti*, II. *Arciconfraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide*, (*Studi sul Settecento Romano*, n° 15-16), Roma, 1999-2000.
– DELL'OMO, 2003 : Marina Dell'Omo, *Per il Legnanino sacro e profano: l'affresco di casa Durini e nuovi quadri da stanza e da chiesa*, in *Nuovi Studi*, 9, anno VI-VII, 2001-2002 (2003), p. 183-192.
– DI MACCO, 1980 : Michela di Macco, *Il cardinale delle Lanze : un atto programmatico per l'abbazia di San Benigno Cavarese*, in Enrico Castelnuovo, Marco Rosci (éd.), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna : 1773-1861*, (catalogue d'exposition, Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 1980), Torino, 1980, p. 158-169.

– FAGIOLO, MADONNA, 1984 : Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (éd.), *Roma 1300-1875 : l'arte degli anni santi*, (catalogue d'exposition, Roma, Palazzo Venezia, 1984-1985), Milano, 1984.
– FAGIOLO, 1997 : Marcello Fagiolo (éd.), *La festa a Roma : dal Rinascimento al 1870*, 2 vol., Torino, 1997.
– FANTI, 1983 : Mario Fanti, *La Basilica di San Petronio in Bologna*, 2 vol., Bologna, 1983.
– FONTANA, 1986 : Federico Fontana, *Dipinti nelle chiese e negli oratori vicentini*, Vicenza, 1986.
– FRANCHINI GUELFI, 1991 : Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991.

– GEMIN-PEDROCCO, 1993 : Massimo Gemin, Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I Dipinti : Opera completa*, Venezia, 1993.

– *Giaquinto…*, 1993 : *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa*, (catalogue d'exposition, Bari, Castello Svevo, 1993), Milano, 1993.
– GIUNTELLA, 1960 : Vittorio E. Giuntella, *Ricerche per una storia religiosa di Roma nel Settecento*, in *Studi Romani*, 8, 1960, p. 302-313.
– GREGORI, 1982 : Mina Gregori, *Giacomo Ceruti*, Bergamo, 1982.
– GROSS, 1990 : Hanns Gross, *Rome in the Age of Enlightenment : The Post-Tridentine Syndrome and the Ancien Régime*, Cambridge, 1990.
– GUZZO, 1982 : Enrico Maria Guzzo, *"Brescia pittorica" nel Settecento : religiosità ed arte nella città del cardinale Quercini*, in *Arte cristiana*, 70, 1982, p. 61-66.

– JOHNS, 1993 : Christopher Johns, *Papal Art and Cultural Politics : Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge, 1993.
– JOHNS, 1998 : Christopher Johns, *'That Amiable object of Adoration' : Pompeo Batoni and the Sacred Heart*, in *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXII, 1998, p. 19-28.
– JONES, 1981 : Leslie Jones, *The Paintings of Giovanni Battista Piazzetta*, Ann Arbor, 1981.

– KNOX, 1992 : George Knox, *Giambattista Piazzetta 1682-1754*, Oxford, 1992.
– KRONBLICKER, MICH, 1995 : Johann Kronblicker, Elvio Mich (éd.), *Michelangelo Unterperger 1695-1758*, (catalogue d'exposition, Salzburg/ Trento/ Cavalese, 1995-1996), Trento, 1995.

– LABROT, 1994 : Gérard Labrot, *La Vierge en gloire à la Contre-Réforme. Esquisse d'analyse fonctionnelle*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, II, 1994, p. 593-637.
– LAZZARINI, 1990 : Maria Teresa Lazzarini, *La Certosa di Calci nel Settecento*, in Roberto P. Ciardi (ed.), *Settecento pisano. Pittura a Pisa nel secolo XVIII*, Pisa, 1990, p. 185-206.
– *Lemme*, 1998: *Seicento e Settecento romano nella collezione Lemme*, Stéphane Loire *et alii* (éd.), (catalogue d'exposition, Roma, Palazzo Barberini/ Milano, Palazzo Reale/ Paris, musée du Louvre, 1998-1999), Paris/ Roma, 1998.
– LO BIANCO, 1999 : Anna Lo Bianco (éd.), *Pier Leone Ghezzi, Settecento alla moda*, (catalogue d'exposition, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani/ Roma, Palazzo Barberini, 1999), Venezia, 1999.
– LOIRE, LOS LLANOS, 1998 : Stéphane Loire, José Luis de Los Llanos (éd.), *Giambattista Tiepolo : 1696-1770*, (catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1998-1999), Paris, 1998.

– MAGRINI, 1988 : Marina Magrini, *Francesco Fontebasso*, Vicenza, 1988.
– MARTINI, 1982 : Egidio Martini, *La pittuta del Settecento veneto*, Udine, 1982.
– MAXON, RISHEL, 1970 : John Maxon, Joseph Rishell (éd.), *Painting in Italy in the Eighteenth Century : Rococo to Romanticism*, (catalogue d'exposition, Chicago, The Art Institute/ Minneapolis, the Minneapolis Insitute of Art/ Ohio, The Toledo Museum of Art, 1970-1971), Chicago, 1970.
– MAZZOCCA *et alii*, 2002 : Fernando Mazzocca *et alii* (éd.), *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, (catalogue d'exposition, Milano, Palazzo Reale, 2002), Milano, 2002.
– MENOZZI, 1991 : Daniele Menozzi, *Les images : l'Église et les arts visuels*, Paris, 1991.
– MILLER, 2001 : Dwight C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino, 2001.
– MORANDOTTI, 2002 : Alessandro Morandotti, *La riforma dello stile : la pittura sacra*, in Fernando Mazzocca *et alii* (éd.), *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, (catalogue d'exposition, Milano, Palazzo Reale, 2002), Milano, 2002, p. 81-86.
– MUTI, SARNO PRIGNANO, 1994 : Laura Muti, Daniele de Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994.

– *Napoli sacra*, 1993-1997 : *Napoli sacra: guida alle chiese della città*, collection de la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, 15 vol., Napoli, 1993-1997.

– PAJES-MERRIMAN, 1980 : Mira Pajes-Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, 1980, p. 185-187.
– PEDRIELLI, 1991 : Cristina Casali Pedrielli, *Vittorio Maria Bigari : affreschi, dipinti, disegni*, 1991.
– PERONI, 1995 : Adriano Peroni (éd.), *Mirabilia Italiae. Il Duomo di Pisa*, 3 vol., Modena.
– PETERS BOWRON, RISHEL, 2000 : Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel (éd.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, (catalogue d'exposition, Philadephia, Museum of Arts/ Houston, Museum of Fine Arts, 2000), Philadelphia, 2000.
– PETERS BOWRON, 2000 : Edgar Peters Bowron, *Painters and Paintings in Settecento Rome*, in Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel (éd.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, (catalogue d'exposition, Philadephia, Museum of Arts/ Houston, Museum of Fine Arts, 2000), Philadelphia, 2000, p. 295-303.
– PISANI, 2002 : Salvatore Pisani, *« Ce peintre étant un peu délicat… » Zur europaïschen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2002, 1, p. 43-72.

– QUIETO, 1997 (2001) : Pier Paolo Quieto, *Settecento romano a Lisbona. Le opere di Pietro Labruzzi, Carlo Giuseppe Ratti, Camillo Sagrestani fiorentino per la chiesa di Nossa Senhora do Loreto a Lisbona ed un cenno per Batoni all'Estrela*, in Enzo Borsellino, Vittorio Casale (éd.), *Roma, « il tempio del vero gusto ». La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, (actes du colloque, Salerno-Ravello, 1997), Firenze, 2001, p. 81-90.

– *Ricerche in Umbria*, 1976-2000 : *Pittura del '600 e '700, Ricerche in Umbria*, Liliana Barroero, Vittorio Casale, Paola Caretta, Cecilia Metelli (éd.), 3 vol., Treviso, 1976, 1980, 2000.
– ROETTGEN, 2001 : Steffi Roettgen, *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, (catalogue d'exposition, Padova, Palazzo Zabarella, 2001), Venezia, 2001.
– ROLI, 1977: Renato Roli, *Pittura bolognese 1650-1800, dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977.
– ROLI, 1979 : Renato Roli, *La pittura*, in *L'arte del Settecento emiliano : tradizione, verità e grandiose prospettive*, (catalogue d'exposition, Bologna, 1979), Bologna, 1979, p. 48-52.
– *Roma sacra*, 1995-2003 : *Roma sacra, guida alle chiese della città eterna*, périodique de la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, 27 vol., Napoli, 1995-2003.
– ROSA, 1981 : Mario Rosa (éd.), *Cattolicismo e lumi nel Settecento italiano*, Roma, 1981.
– ROSA, 1999 : Mario Rosa, *Settecento religioso. Politica della Ragione e religione del cuore*, Venezia, 1999.

– *La Santa Cueva…*, 2001 : *La Santa Cueva de Cadiz*, (*Monumentos restaurados*, 3), Madrid, 2001.
– SESTIERI, 1988 : Giancarlo Sestieri, *La pittura nel Settecento*, (*Storia dell'arte in Italia*), Torino, 1988.
– SIGNORINI, 1981 : Italo Signorini, *Padrini e compadri : un'analisi antropologica della parentela spirituale*, Torino, 1981.
– SOMEDA DI MARCO, 1970 : Carlo Someda di Marco, *Il Duomo di Udine*, Udine, 1970.
– SPIKE, 1986 : John T. Spike (ed.), *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, (catalogue d'exposition, Fort Worth, Kimbell Art Museum), Firenze, 1986.
– SPINOSA, 1979 : Nicola Spinosa, *Gli anni di Carlo e Ferdinando di Borbone (1734-1805) : continuità e crisi di una tradizione*, in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, (catalogue d'exposition, Napoli, 1979-1980), Napoli, 2 vol., I, p. 135-147.
– STRINATI, 1993 : Claudio Strinati (éd.), *Quadri dal silenzio : dipinti da conventi e istituti religiosi romani*, (catalogue d'exposition, Roma, Palazzo Venezia, 1993-1994), Roma, 1993.

– *A Taste for Angels*, 1987 : *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in Noth America 1650-1770*, (catalogue d'exposition, New Haven/ Sarasota/

Kansas City, 1987-1988), New Haven, 1987.
- TELLINI PERINA, 2000 : Chiara Tellini Perina (éd.), *Giuseppe Bottani (Cremona 1717- Mantova, 1784)*, Milano, 2000.

- VASCO ROCCA, 1997 : Sandra Vasco Rocca (éd.), *Le committenze pittoriche di Giovanni V*, in Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini (éd.), *Giovanni V di Portogallo e la cultura romana del suo tempo (1707-1750)*, (études à la suite de l'exposition *Roma lusitana-Lisbona romana*, Roma, Complesso monumentale di San Michele, 1990-1991), Roma, 1995, p. 289-331.
- VENTURI, 1976 : Franco Venturi, *Il Settecento riformatore nel secolo XVIII : la chiesa e la repubblica dentro i loro limiti*, Torino, 1976.
- VISMARA CHIAPPA, 1996 : Paola Vismara Chiappa, *Religione e irreligione a Milano tra Sei e settecento*, in Ettore Camesasca, Marco Bona Castelletti (éd.), *Alessandro Magnasco 1667-1749*, (catalogue d'exposition, Milano, Palazzo Reale, 1996), Milano, 1996, p. 89-98.

- WHISTLER, 1996 : Catherine Whistler, *Tiepolo as a Religious Artist*, in Keith Christiansen (éd.), *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, (catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997), London, 1996, p. 189-254.

- ZAMPETTI, 1991 : Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche : dal barocco all'età moderna*, vol. IV, Firenze, 1991.
- ZUCCARI, 1999 : Alessandro Zuccari (éd.), *La Storia del giubilei, III, 1600-1775*, Roma, 1999.